INTRODUÇÃO

O QUE É PERFORMANCE?

O termo "performance" tornou-se muito popular nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais. Assim como sua popularidade e seu uso têm aumentado, também tem crescido um corpo complexo de escritos sobre performance, que tentam analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa. Para os interessados em estudar performance, este corpo de análise pode, a princípio, parecer mais um obstáculo do que um auxílio. Tanto tem sido escrito por especialistas, a partir dessa enorme variedade de disciplinas, e tão complexa é a rede de vocabulário crítico e especializado, que tem sido desenvolvido, no curso desta análise, que um neófito à procura de um caminho para discussão pode se sentir confuso e perdido.

Em seu proveitoso artigo de revisão, "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities" [Pesquisa em interpretação e estudos de performance] (1990), Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins iniciam o debate com a observação extremamente útil de que performance é "um conceito essencialmente contestado". Essa frase foi tomada do livro *Philosophy and the Historical Understanding* [Filosofia e entendimento histórico] (1964), na qual W.B. Gallie sugere que, para certos conceitos, como arte e democracia, havia um desacordo na construção da essência dos próprios conceitos. Nos termos de Gallie:

> Reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e

> humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão.[1]

Strine, Long e Hopkins discutem que performance se tornou esse conceito, desenvolvido numa atmosfera de "desentendimento sofisticado", por participantes que "não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance".[2] Em seu estudo sobre "palcos pós-estruturados", Erik MacDonald sugere que a arte da performance abriu espaços invisíveis "dentro das redes representacionais do teatro". Isso "problematiza sua própria categorização" e inevitavelmente insere uma especulação teórica na dinâmica teatral.[3]

O presente estudo, reconhecendo essa competitividade essencial da performance, procurará fornecer uma introdução ao diálogo contínuo por meio do qual ela tem sido articulada recentemente, fornecendo uma variedade de mapeamentos do conceito, alguns sobrepostos, outros verdadeiramente divergentes. As manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível. Mas este livro tenta oferecer uma síntese e um conhecimento histórico suficientes para escolher as amostras significativas nesse campo complexo, para enfocar as questões levantadas pelos conceitos questionados de performance e observar que tipos de estratégias teóricas têm sido desenvolvidas para lidar com essas questões.

Meu conhecimento prévio situa-se no campo dos estudos de teatro e vou enfatizar o modo como as ideias e teorias de performance ampliaram e enriqueceram essas áreas da atividade humana, que permanecem mais próximas daquilo que tradicionalmente tem sido pensado como teatral, mesmo que eu não esteja devotando muita atenção ao teatro tradicional propriamente dito, mas a essa variedade de atividades que correntemente está sendo apresentada para as audiências sob o título geral de "performance" ou de "arte performática". De qualquer forma, nessas considerações iniciais, será útil retomar a ênfase, ainda que rapidamente,

e considerar o uso mais geral do termo "performance" na nossa cultura, para se ter uma ideia das nuances semânticas gerais que ele pode carregar enquanto circula por meio de uma enorme variedade de usos especializados. Devo também observar que, embora eu inclua exemplos de arte performática de outras nações, minha ênfase será nos EUA, em parte, é claro, porque esse é o centro da minha própria experiência com essa atividade mas, principalmente porque, a despeito de sua difusão internacional, a arte performática é histórica e teoricamente um fenômeno basicamente americano: uma compreensão adequada dele deve, eu creio, estar centrada em como ele vem se desenvolvendo, prática e conceitualmente, nos EUA.

"Performing" e "performance" são termos tão recorrentemente encontrados em contextos tão variados que pouco ou nenhum campo semântico comum parece existir entre eles. As revistas *New York Times* e *Village Voice* têm apresentado uma categoria especial de "performance" – separada de teatro, dança ou cinema – incluindo eventos que são frequentemente chamados de "arte performática" ou mesmo de "teatro performático". Para muitos, esse último termo parece tautológico, pois, numa visão inicial, considerava-se que todo teatro estaria envolvido com performance, que o teatro de fato era uma das chamadas "artes performáticas". Esse uso ainda é muito corrente, como também o é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de "performance". Se, mentalmente, voltarmos a um momento antes dessa prática comum, e perguntarmos o que faz as artes performáticas serem performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance.

Recentemente, deparei-me com um exemplo impressionante de quão importante é a ideia da exibição pública de habilidade técnica para esse conceito tradicional de "performance". Em grande número de localidades, nos EUA e no exterior, pessoas trajando figurinos de época estão encenando eventos, improvisados ou a partir de roteiros, em lugares históricos, para o consumo de turistas, crianças de escola e outros espectadores

interessados – um tipo de atividade conhecido como "história viva". Um lugar em que tais atividades são desenvolvidas é Fort Ross, no norte da Califórnia, onde um marido e sua esposa, com vestimentas dos anos 1830, saúdam os visitantes nos papéis de o último comandante russo do forte e sua esposa. A esposa, Diane Spencer Pritchard, em seu papel de Elena Rotcheva, decidiu certa vez tocar uma música da época ao piano para dar aos visitantes a impressão da vida cultural de então. Contudo, mais tarde, ela abandonou essa prática, pois, em suas palavras, "isso alterava o papel da história viva, colocando-a na categoria de 'performance'".[4] Apesar de empregar uma personalidade fictícia, vestida com roupas da época e "vivendo" em 1830, Ms. Pritchard não considerava que estivesse "performando" até que exibisse as habilidades artísticas peculiares de um recital. Normalmente, algum agenciamento humano é necessário para "performances" dessa espécie (mesmo no teatro, nós não afirmamos que as roupas ou o cenário contribuíram para uma boa performatividade), mas a demonstração pública de habilidades particulares pode ser oferecida por "performers" não humanos, de modo que nós comumente falamos, por exemplo, de cachorros, elefantes, cavalos ou ursos "performáticos".[5]

A despeito de esse ser um uso comum, a maioria da audiência provavelmente considera que Ms. Pritchard estaria "performando" desde o momento em que ela, usando a roupa de uma pioneira russa morta há muito tempo, cumprimenta a todos na qualidade de personagem. Fingir ser alguém diferente do que de fato se é constitui um exemplo comum de um tipo especial de comportamento humano que Richard Schechner rotula de "comportamento restaurado", título sob o qual ele agrupa ações conscientemente separadas da pessoa que as executa – teatro ou outros "papéis lúdicos", transes, xamanismo, rituais.[6] O conceito utilitário de "comportamento restaurado" de Schechner aponta para uma qualidade da performance *não* envolvida com a exibição de habilidade, mas sim com uma certa distância entre o *self* e o comportamento, análogo àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco. Mesmo se uma ação no palco é idêntica à outra na vida real, no palco, ela é considerada "performada" e, fora do palco, apenas "realizada". Hamlet, em sua reação conhecida à Rainha, referente à reação à morte de seu

pai, distingue entre os sentimentos que resistem à performance e "as ações que um homem poderia realizar" com a consciência de seu potencial significante.

A resposta de Hamlet também indica como a consciência de "performance" pode mudar do palco, do ritual ou de outras situações culturais especiais e claramente definidas, para a vida diária. Todo mundo, em algum momento, sabe que está socialmente "fazendo um papel", e os teóricos sociais recentes, que serão discutidos no Capítulo 2, prestaram atenção a essa espécie de performance social.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma. A diferença entre fazer e "performar", de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. Esse fenômeno talvez tenha sido mais analisado nos escritos de Herbert Blau, para os quais nos voltaremos mais adiante.

Assim, há dois conceitos diferentes de performance, um envolvendo a exibição de habilidades, e outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente. Um terceiro conjunto de usos do termo nos leva a uma direção diferente. Quando falamos da performance sexual de alguém ou da performance linguística, ou quando perguntamos sobre o progresso de uma criança na escola, a ênfase não está na exibição de habilidades (embora isso possa estar presente) ou na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão. Talvez seja mais significativo que a tarefa de julgar o sucesso da performance (ou mesmo de julgar se é uma performance), nesses casos, não é de responsabilidade do performer, mas do observador. Em última análise, Hamlet é o que melhor julga se ele está "performando" seus atos

de melancolia ou realmente "vivendo-os"; mas a performance linguística, escolástica, ou mesmo sexual, é realmente forjada e julgada pelos observadores. Essa é a razão pela qual a performance, nesse sentido, (em oposição ao sentido teatral normal), pode e é frequentemente aplicada à atividade não humana – a propaganda de TV que mostra interminavelmente várias marcas de automóvel, os cientistas da performance de elementos químicos ou de metais, sob certas condições. Observei uma combinação interessante dos usos teatrais e mecânicos desse termo num anúncio da MTA (Metropolitan Transportation Authority) em outubro de 1994, quando o metrô de Nova Iorque estava comemorando noventa anos de serviço. Isso estava sendo anunciado como "a mais longa performance em curso".

Se considerarmos a performance como um conceito essencialmente questionado, isso nos ajudará a compreender a futilidade de procurar algum campo semântico inclusivo para cobrir os usos díspares como a performance de um ator, de um escolar, de um automóvel. Apesar disso, gostaria de mencionar uma tentativa altamente sugestiva para essa articulação, no verbete "performance" desenvolvido pelo etnolinguista Richard Bauman, na *International Encyclopedia of Communications* [Enciclopédia Internacional de Comunicações]. De acordo com Bauman, toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou relembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. Um atleta, por exemplo, pode estar consciente de sua performance, comparando-a a um modelo mental. Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*.

Quando consideramos as várias espécies de atividade, as quais nos referimos como "performance" ou como "arte performática" na cena cultural moderna, essas são muito mais bem compreendidas em relação a esse campo semântico do que a orientação mais tradicional sugerida pela pianista Ms. Pritchard, ao sentir

que, se não estava exibindo uma habilidade de virtuose, não poderia estar "performando". Certa "performance" moderna se preocupa principalmente com essas habilidades (como nos atos de alguns palhaços e acrobatas incluídos entre os chamados "novos vaudevillianos"). No entanto, muito mais importante para esse fenômeno é o sentido de uma ação executada *para* alguém, uma ação que se envolve na dublagem específica que vem com a consciência e com o "outro" invisível, uma ação que não é a performance, mas que luta em vão para incorporá-la.

Embora o teatro tradicional tenha considerado esse "outro" como um personagem numa ação dramática, incorporado por meio da performance por um ator, a arte performática moderna, em geral, não tem se preocupado prioritariamente com essa dinâmica. Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. A arte performática típica é *arte solo*, e o artista típico da performance pouco uso faz das adjacências cênicas elaboradas pelo palco tradicional; mas às vezes usa alguns poucos elementos de *prop* e alguma mobília; uma vestimenta qualquer (às vezes até mesmo a nudez) é mais adequada para a situação da performance.

Não é surpresa que tal performance tenha se tornado uma arte altamente visível – pode-se dizer emblemática – no mundo contemporâneo, um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos do conhecimento social. Com a performance como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística. E como a performatividade e a teatralidade têm sido desenvolvidas nesses campos,

tanto como metáforas quanto como instrumentos analíticos, os teóricos e praticantes da arte performática têm, por sua vez, se tornado conscientes desses desenvolvimentos e encontrado neles novas fontes de estímulo, inspiração e *insight* para seu trabalho criativo e para sua consequente compreensão teórica.

A arte performática, um campo complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais relevante quando se leva em conta, como em qualquer consideração ponderada, a densa rede de interconexões que existe entre ela e as ideias de performance desenvolvidas em outros campos, entre ela e as muitas preocupações intelectuais, culturais e sociais colocadas por quase todos os projetos de performance contemporâneos. Dentre elas estão o que significa ser pós-moderno, a procura de uma subjetividade e de uma identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder, os vários desafios de gênero, raça e etnia, para citar apenas algumas das questões mais visíveis.

Este livro tenta, de maneira propositadamente breve, fornecer uma introdução a esse campo complexo de atividade e pensamento. Na Parte 1, os três capítulos iniciais procuram oferecer um contexto e um antecedente intelectual geral para a ideia moderna de performance, acompanhando o desenvolvimento interrelacionado desse conceito com as várias ciências humanas modernas – primeiro, com a antropologia e a etnografia, depois, com a sociologia e a psicologia, e, finalmente, com a linguística. Como os estudos de performance têm se desenvolvido como um campo específico de trabalho acadêmico, especialmente nos EUA, eles têm sido muito associados às várias ciências sociais, e o resultado disso tem sido uma mútua, interessante e complexa fertilização. O estudo da performance "artística" tradicional, como o teatro e a dança, tem tomado novas dimensões e começado a explorar relações recentemente observadas entre essas e outras atividades sociais e culturais, assim como as várias ciências sociais têm usado metáforas de teatro e performance na exploração de atividades humanas específicas, dentro de seus próprios campos de estudo. Enquanto a prática real da arte performática moderna é mais relacionada a preocupações da sociologia e da psicologia, sua teoria e algumas de suas estratégias se relacionam de modo importante a interesses antropológicos e etnográficos. As teorias

linguísticas de performance têm provado, até o momento, ser de maior interesse para os teóricos do teatro tradicional do que para os da arte performática. Mas as implicações, por exemplo, da crítica de Derrida a Searle (considerada no Capítulo 3 sobre a performance da linguagem), também oferecem possibilidades intrigantes para a análise da arte performática, especialmente, é claro, nos exemplos de performance envolvidos com as estratégias linguísticas.

A Parte 2 deste estudo consiste de dois capítulos dedicados aos antecedentes e à história recente do que tem sido chamado de "arte performática" (ou, muitas vezes, simplesmente de "performance"), com ênfase especial em seu desenvolvimento nos EUA da atualidade. O primeiro desses capítulos sugere alguns antecedentes históricos dessa expressão cultural contemporânea maior, e o segundo acompanha o desenvolvimento histórico da performance moderna desde seu aparecimento, no fim dos anos 1960, até suas mais recentes manifestações. Ao mesmo tempo que esses dois capítulos contêm determinado material teórico, eles são primariamente históricos e descritivos, tentando dar uma ideia da espécie de trabalho que tem sido associada à ideia de performance nos EUA e em outros lugares, e como ela se relaciona, e ao mesmo tempo se diferencia, das formas teatrais mais tradicionais.

Um corpo expressivo de escritos teóricos cresceu em torno da arte performática; a Parte 3 deste livro examina, em diferentes capítulos, três das maiores orientações dessa literatura. O primeiro desses capítulos teóricos aborda as relações entre "performance" e "Pós-Modernismo", termos não casualmente ligados ao discurso crítico, e relacionados um ao outro de maneira muito complexa e, às vezes, até contraditória. Nesse capítulo, é dada uma atenção especial à dança pós-moderna, área especialmente iluminadora para o estudo da relação entre a performance e o Pós-Modernismo. O capítulo seguinte explora a relação entre performance e identidade, que, de muitas maneiras, é uma questão central ao modo como a performance moderna tem se desenvolvido e como tem sido teorizada particularmente nos EUA. Esses dois capítulos têm certas implicações dialéticas, pois as associações frequentes do pós-moderno (foco do Capítulo 6) com uma perda da origem,

um jogo livre de significação e uma instabilidade das alegações de verdade, parecem sugerir que, na medida em que a performance é significantemente uma forma pós-moderna, ela é, ao mesmo tempo, inadequada ao campo da subjetividade ou da identidade, por causa dos propósitos de se definir ou de se explorar o *self*, ou de se fornecer uma posição para o comentário político-social ou para a ação (foco do Capítulo 7). O último capítulo explora essa mesma contradição de maneira mais detalhada, observando a teoria e a prática da performance, que buscam, dentro das suposições gerais de uma orientação pós-moderna, encontrar estratégias de posicionamento social, político e cultural significativos, possivelmente o desafio mais crítico que a performance enfrenta hoje e certamente o lugar onde a discussão mais viva e interessante sobre performance está acontecendo.

Parte 1

PERFORMANCE E AS CIÊNCIAS SOCIAIS

(a) o teatro de vanguarda recente, cujos representantes eram o teatro vivo, Robert Wilson, Richard Foreman e o grupo Wooster e (b) o teatro de dança moderno, com Meredith Monk, Pina Bausch e Maguy Marin. Timothy Wiles, procurando um termo descritivo para caracterizar essa última atividade não tradicional, sugeriu "teatro de performance", reconhecendo, como Kostelanetz, que essa espécie de evento de teatro "encontra seu significado e seu ser na performance e não na encapsulação literária".[56]

Assim, ao longo dos anos 1960, várias correntes das artes visuais, (principalmente da pintura e da escultura) da dança e da música experimental, das tradições do teatro de vanguarda assim como do mundo evolutivo da mídia e da tecnologia moderna, combinadas para oferecer uma mistura extremamente variada de atividade artística, muitas das quais centradas em Nova Iorque, que enfatizavam presença física, efeitos e ações, constantemente testaram os limites da arte e da vida, e rejeitaram a unidade e a coerência da arte tradicional tanto quanto da narrativa, do psicologismo e da referencialidade do teatro tradicional. Embora algumas dessas atividades tenham sido referidas como "performances", esse não era o termo comumente usado para descrevê-las. Alguns experimentadores, como Kaprow, rejeitaram o termo por estar intimamente associado ao teatro tradicional. Os termos "performance" e "arte de performance" somente começaram a ser amplamente utilizados depois de 1970, para descrever muito do trabalho experimental da nova década, que, embora expressasse novas preocupações e tomasse novas direções, retirou muito de suas inspirações e seus métodos da mistura experimental complexa dos anos 1960.

CAPÍTULO 5

A ARTE DA PERFORMANCE

A performance e a arte de performance emergiram durante os anos 1970 e 1980 como atividades culturais relevantes nos EUA assim como na Europa Ocidental e no Japão. Tais atividades provaram ser tão complexas e variadas, e tão populares quanto ao público e à mídia, que, como o pós-modernismo (como um produto da mesma cultura histórica), a sua própria popularidade as fez difícil de se definir. Neste capítulo, faremos uma discussão dos parâmetros gerais desse campo difuso, de algumas de suas mais proeminentes características e seus praticantes. Talvez seja melhor começar pelo início dos anos 1970, quando os termos "performance" e "arte de performance" vieram à tona na comunidade artística americana, e ver que preocupações no mundo da arte encorajaram tais atividades e quais interesses e necessidades dos teóricos do teatro encorajaram especulações críticas sobre elas.

Como a arte de performance desenvolveu-se durante os anos 1970 e 1980 tornando-se sempre mais variada em suas manifestações e movendo-se, senão para a corrente principal da cultura contemporânea, pelo menos para a consciência pública em geral, sua relação com os muitos artistas tradicionais da cultura popular, como o palhaço, o malabarista, o monologuista e o comediante *stand-up* tornou-se mais clara. Nos anos 1970, entretanto, a arte de performance foi, como nas performances de cabaré anteriores, as noites futuristas ou exibições dadaístas, criada para uma comunidade artística muito limitada. O que ela tinha em comum com esses e outros movimentos experimentais, no teatro e na dança, no século 20, foi o interesse em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento

e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto.

A vanguarda europeia, especialmente a do início do século 20, promoveu um *background* e uma linhagem para a arte de performance mais antiga e, em certos casos, essa vanguarda até propiciou uma inspiração direta por meio dos artistas europeus que trouxeram tais preocupações experimentais para os EUA durante os anos 1930 e 1940. As maiores fundações para a obra de performance em Nova Iorque e Califórnia, nos anos 1970, surgiram, em primeiro lugar, não a partir do trabalho de teatro experimental, mas a partir de novas abordagens às artes visuais (como *environments*, *happenings*, arte viva e arte conceitual) e à dança (por inovadores como Ann Halprin, Simone Forti e Yvonne Rainer).

Quando a performance apareceu como um fenômeno artístico por volta de 1970, teve uma relação próxima mas ambígua com a forma experimental popular então chamada de "arte conceitual". O termo deriva de uma definição de 1913, de Marcel Duchamp, que mostra o artista como aquele que seleciona material ou experiência para a consideração estética, em vez de formar algo a partir das matérias-primas tradicionais da arte. Essa abordagem levou primeiro à exibição de objetos já existentes, os *ready-mades*, e finalmente a uma consideração de atividades da vida real como arte. Mesmo esses artistas conceituais, que trabalharam em algo próximo a tradicionais superfícies pintadas, como Jasper Johns com suas colagens ou David Hockney com suas fotomontagens, chamaram a atenção, em suas obras, para o processo de criação e percepção. Obras como os *tableaux* de Edward Kienholz, as abstrações de *mixed media* de Judy Pfaff, ou as incômodas reuniões de ícones de estereótipos raciais descobertos e apresentados por Beth Saar se distanciaram de suas superfícies para mostrar seu espaço significante físico e psíquico no mundo externo. *Artistas da escala ambiental*[1] como Robert Smithson ou Christo estenderam a arte do conceito para meios naturais e humanos a fim de fazer afirmações sociais e políticas ou alterar percepções convencionais dos lugares focados por seu trabalho. Finalmente, certos artistas, como Kaprow nos EUA, Gilbert e George na Inglaterra e Joseph Beuys na Alemanha, seguiram Duchamp ao estender o interesse pelo processo, pela percepção e pela revelação de material já existente às atividades do corpo humano como parte

do meio ambiente encontrado ou construído. No início dos anos 1970, esse trabalho começou a ser considerado não apenas como um tipo de arte conceitual, mas também como uma abordagem em si mesma, para a qual os termos "Body Art" e "Performance Art" se aplicam.

Em suas primeiras manifestações, a arte de performance foi sempre e largamente muito preocupada com as "Body Works". A revista *Avalanche*, da Califórnia, em primeiro número (1970), ofereceu um resumo de "Body Works" recentes: "chamados de ações, eventos, performances, eventos e coisas, as obras apresentam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade. O corpo do artista torna-se o sujeito e o objeto da obra."[2] Nela, a obra em que o corpo do artista torna-se o sujeito de acordo com um artigo do ano seguinte no *Arts Magazine*, "o verbo e o sujeito se tornaram um" e "o equipamento para *sentimento* é automaticamente o mesmo equipamento para *ação*".[3]

Em 1921, Bruce Nauman foi um dos primeiros artistas de corpo a ditar a moda, mas muitos cronistas do movimento sugeriram, a partir do ato de Marcel Duchamp, ter uma estrela raspada na parte de trás da cabeça.[4] Naumann começou a fazer, no meio dos anos 1960, fitas de vídeo de partes de seu corpo e fitas de áudio de seus sons, transformando em elenco as partes de seu corpo e manipulando-as ou movendo-as por meio de uma série de gestos repetidos. Mais tarde, ele criou a performance *environment*,[5] exigindo que os participantes seguissem um conjunto de ações cuidadosamente controladas.

Quase todo tipo de atividade física foi explorada pelos artistas do corpo dos anos 1970. Alguns, copiando Kaprow, simplesmente ofereciam exemplos de "atividade em tempo real" – andar, dormir, comer e beber, cozinhar – apresentadas diretamente ou com uma parte de jogo, como no primeiro grande evento de Tom Marioni, uma festa de cerveja no Oakland Museum, em 1969, que teve um título com gosto de dadaísmo, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* [O ato de beber cerveja com os amigos é a mais alta forma de arte]. No ano seguinte, Marioni fundou o museu de arte conceitual em São Francisco, um centro importante para experimentações como essa. A área da baía de São Francisco tornou-se, por algum tempo, o centro da "Life Art",

abrigando enquadramento, intensificação ou ostentação de atividades do dia a dia. Bonnie Sherk executou tais ações, como *Sitting Still* [Sentado quieto] (1970) e *Public Lunch* [Almoço público] (1971), em lugares improváveis e colocou uma estrutura performática em torno de certas atividades como um pequeno pedido (num restaurante) no Andy's Donuts, no Cleaning the Gridlle (1973). Howard Fried, treinado como escultor, adicionou recursos de estrutura em torno de uma partida de luta livre, um jogo de *baseball* e uma lição de *golf*. Em 1973 Linda Montano e Marioni passaram três dias algemados um ao outro para "alcançarem uma compreensão maior dos modelos de comportamento habituais".[6]

Uma parte interessante da performance do início dos anos 1970, entretanto, e certamente a que atraiu a maior atenção da mídia e do público em geral foram as peças que ultrapassaram a atividade cotidiana para forçar o corpo a seu extremo ou mesmo sujeitá-lo a considerável risco ou dor. Os artistas mais associados a obras desse tipo foram Chris Burden e Vito Acconci. A primeira grande peça de performance de Chris Burden, *Five-Day Locker Piece* [Peça de cinco dias no armário] (1971), confinou-o a um pequeno armário de 2 x 2 x 3 pés, numa galeria de arte de um *campus*, que lembrou uma caixa de confinamento semelhante à desenvolvida por Beuys com o *Fluxus* em 1965. Para seu *Shoo*, em 1971, um amigo atirou em seu braço com um rifle, fascinando a mídia nacional. Durante vários anos posteriores, ele brincou com eletrocução, enforcamento, incêndio e uma variedade de objetos agudos, rasgando sua carne. Dois temas percorreram suas muitas entrevistas a respeito dessas peças. Um deles é que estava tentando usar situações extremas de corpo para induzir certos estados mentais. "A parte violenta não era realmente importante", ele disse em 1978, "era apenas o x da questão para fazer todo o estofo mental acontecer".[7]

O outro tema é que tais atos compartilharam a realidade, em vez do mundo do teatro mais ilusório e "piegas". "Parece que a arte ruim é o teatro", Burden disse em 1973, "ser alvejado é real (...) não há elemento de fingimento ou engano nele".[8] Depois de 1975, Burden afastou-se de obras que lidavam com seu próprio corpo, mas a preocupação com a violência e as estruturas de poder continuaram a estar presentes em sua obra posterior, como em *Samson* [Sansão] (1985), na Galeria de Arte de Seattle, onde

o torniquete da soleira era montado com duas toras de madeira falsas, de modo que, quando as pessoas passassem, a frente do edifício desmoronaria.

Os discursos do corpo[9] de Acconci, mostrados em Nova Iorque enquanto Burden estava trabalhando inicialmente na Califórnia, foram altamente influenciados pela ideia de campos de força, descrita no *The Principles of Topological Psychology* [Os princípios da psicologia topológica], por Kurt Lewin.[10] Cada uma das obras de Acconci era então envolvida com o "iniciar de um campo no qual a audiência se posicionava, de maneira a se tornar parte do que eu estava fazendo (...) ela se tornava parte do espaço físico no qual eu me movia".[11] Como Burden, Acconci executou certo número de peças perigosas que rejeitavam violentamente a ilusão tradicional do teatro. Mas a maioria delas era menos espetacular e, em algumas, ele não era fisicamente visível, como no notável *Seedbed* (1971), no qual ele se masturbava debaixo de uma rampa sobre a qual a audiência da galeria caminhava.

Enquanto artistas e críticos lutavam para definir o novo gênero de performance, e traçar limites dos quais os artistas individuais, como era de se esperar, estavam sempre escapando, o teatro foi provavelmente o "outro" mais comum contra o qual a nova arte poderia ser definida. Em Washington, em 1975, Kaprow encabeçou um painel sobre "performance e artes", que incluía Acconci, Yvonne Rainer e Joan Jonas, cujas obras de performance incorporaram elementos das cerimônias dos nativos americanos Zuni e Hopi, da costa do Pacífico. Na tentativa de definir "performance", esse painel observou que o espaço utilizado na performance "é, na maioria das vezes, mais um espaço de trabalho do que um cenário teatral formal" e que os artistas de performance inicialmente evitavam "a estrutura dramática e a dinâmica psicológica do teatro tradicional e da dança" para focar "as atividades de movimento e de presença do corpo".[12] Essa orientação certamente se espalhou na obra de performance do início dos anos 1970, especialmente devido à influência de Kaprow, dos *happenings* e do *background* da arte visual da maioria dos praticantes principais. A influência do teatro não foi, entretanto, tão facilmente negada. A própria presença de uma audiência assistindo a uma ação, embora neutra ou "non-matrixed" e apresentada em qualquer espaço não convencional, inevitavelmente reunia associações com o teatro.

Além de tudo, mesmo quando a performance emergiu como um gênero distinto, no início dos anos 1970, muitos de seus praticantes utilizaram recursos teatrais. A despeito da grande quantidade de prática experimental desse período, é possível agrupar essas performances mais "teatrais" em dois tipos gerais, que permaneceram ligeiramente diferentes ao longo dos anos 1970, até que se juntaram no que foi considerado como a emergência da arte da performance na consciência cultural principal, *United States*, de Laurie Anderson, em 1980, (veja a discussão mais adiante neste capítulo). De um lado, havia a performance como ela era, em grande parte desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque – a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas. Por outro lado, houve uma tradição nem sempre designada como performance mesmo depois de 1980, mas geralmente incluída em tal trabalho, de espetáculos mais elaborados não baseados no corpo ou na psiquê do artista individual, mas dedicada à exibição de imagens não literárias visuais e orais, sempre envolvendo espetáculo, tecnologia e *mixed-media*. Ambas as abordagens eram usualmente realizadas fora dos espaços tradicionais do teatro, mas a performance de uma pessoa tendia a favorecer os locais "artísticos" como as galerias, enquanto os espetáculos maiores procuravam uma quantidade maior de espaços de performance, dentro e fora de casa. Uma parte importante dessa última atividade veio a ser conhecida como "site-specific" ou "environmental".

No fim dos anos 1960 e início dos 1970, esses espetáculos orientados para a imagem foram reconhecidos como representantes de uma área importante de experimentação de vanguarda, e embora lhes fossem dados vários rótulos, a "performance" não estava entre eles.[13] Em 1968, Richard Kostelanetz deu o título de "teatro de meios mistos" às novas obras, que rejeitavam a ênfase verbal e narratológica do teatro tradicional, "para enfatizar meios representacionais tais como som e luz, objetos e cenário, e/ou o movimento de pessoas e *props* sempre agregados às mais novas tecnologias do cinema, da fita de gravar, dos sistemas de

amplificação, do rádio e da televisão de circuito interno".[14] Em 1977, Bonni Marranca cunhou o termo "teatro de imagens" para descrever essa mesma abordagem – obras que rejeitavam enredo tradicional, personagem, cenário e especialmente a linguagem para enfatizar o processo, a percepção, a manipulação de tempo e espaço e os *tableaux* para criar uma nova linguagem do palco, uma gramática visual "escrita" em códigos perceptuais fechados.[15]

Kostelanetz e Marranca seguiram a tradição desse novo teatro oral e visual de volta a uma herança mista de vanguardas teatrais e artísticas – a nova dança, o cinema, a estética de Cage, a cultura popular, a pintura experimental, o *happening*, os *ismos* artísticos do início do século 20. A essa lista eclética, pode-se adicionar a própria arte de performance inicial, já que muitos dos mais influentes praticantes dela, como Laurie Anderson e Robert Wilson, começaram como artistas de performance trabalhando com meios muito simples.

Contemporaneamente, com o desenvolvimento do *happening* e da arte de performance anterior nos EUA, um número significativo de grupos na Europa estão experimentando o trabalho de performance, enfatizando imagens visuais em vez do corpo, muitos dos quais apresentam-se ao ar livre, e muitas vezes com interesse particular em engenhocas mecânicas esquisitas do tipo das de Rube Goldberg. Os artistas de performance britânicos tiveram a liderança em tal trabalho em meados dos anos 1960, sob a influência combinada dos *happenings* americanos, um renovado interesse pelo Dadaísmo e por outros experimentos de teatro de vanguarda e a tradição anárquica da comédia britânica. O Show do Povo, fundado por Jeff Nuttall em 1965 e caracterizado pelo historiador de teatro alternativo, Sandy Craig, não apenas como "o grupo de arte de performance mais antigo e mais influente da Inglaterra" (1980), mas também como "o teatro britânico dos pós-dadaístas",[16] introduziu para sua audiência um novo tipo de experiência aberta, oferecendo colagens de atmosferas, disposições e imagens perturbadoras, unidas em volta de um tema central. A despeito de seu título e de sua formação no ano revolucionário de 1968, o The Welfare State, pelo menos em seus primeiros anos, não era abertamente político, mas operava num espírito muito mais próximo do Show do Povo carnavalesco. O manifesto do The Welfare State de 1972 declarou, dentre seus objetivos:

> Criar imagens, inventar rituais, realizar cerimônias, objetivar o imprevisível, estabelecer e criar atmosfera para pessoas, situações, tempos e lugares especiais. Na terminologia corrente, nós fundimos arte, teatro e estilo de vida, mas objetivamos fazer tais categorias e a definição de um papel em si mesmo obsoleto.[17]

Mais formalístico foi o "Teatro dos erros", fundado em 1974 por Anthony Howell, anteriormente membro do Royal Ballet, que, sob a influência de Artaud, do drama Nô e de experimentos recentes na pintura e na escultura, iniciou uma oficina de arte de performance para explorar a negligenciada "arte da ação, a arte do que o povo faz".[18]

Nos EUA e no continente europeu em geral, os primeiros artistas da performance moderna tendiam a enfatizar seu passado artístico e a rejeitar qualquer conexão com a performance popular, mas muitos artistas britânicos de performance, desde o início, incorporaram conscientemente em seus experimentos o material da mímica de rua, dos atos dos palhaços, do *vaudeville* tradicional e do burlesco – certos artistas se especializaram neste material não obstante a consciência teórica ou de vanguarda que deu a ele novo contexto e nova orientação. O desejo britânico de misturar entretenimento popular com experimentação artística pôde ser visto na popularidade de tais grupos como o World's First Pose Band, fundado em Londres em 1972, que reviveu a tradição popular do quadro vivo do século 19 para apresentar noites de quadros extremamente engraçadas, a maioria delas criticando ou imitando as pretensões da arte corrente no mundo e da sociedade da arte atual.

Durante esse mesmo período, os britânicos receberam com entusiasmo um grupo de performance experimental de Paris, Grand Magique Circus [O Grande Circo Mágico], de Jérôme Savary. Ele foi um importante pioneiro internacional na mistura de entretenimento de variedade com espetáculo físico e na utilização de locais não convencionais que viriam a ser associados com o teatro "site-specific". Numa entrevista de 1970, no *The Drama Review*, Savary disse: "Eu acredito firmemente em mágica, na criação de atmosfera. Para reviver coisas, nós usamos no teatro fogo real, fumaça de todos os tipos e cores, fogos de artifício e animais. Algumas vezes nós usamos uma pequena árvore ou uma cadeira, mas zombeteiramente." Savary condenou a vanguarda corrente

como muito intelectual (de fato a vanguarda francesa nunca teve muito respeito por Savary). Ele procurou, como alternativa, um público geral amplo, com *background* na televisão e no cinema e aberto a "formas visuais de entretenimento".[19]

Depois que a trupe de Savary visitou a Inglaterra, no início dos anos 1970, sugerindo possibilidades de vanguarda para tal entretenimento, as habilidades de circo, a música ao vivo e as mudanças de variedade foram desenvolvidas por um grande número de organizações mais novas da performance britânica, como Incubus e Kaboodle, e por grupos feministas como Beryl, The Perils e Cunning Stunts. Tais grupos se tornaram conhecidos coletivamente como "Performance Art Vaudevillians". Um interesse semelhante desenvolveu-se mais tarde, nos EUA, onde um grupo muito eclético, a maioria de performers artistas solo referidos como os "New Vaudevillians", tornaram-se, durante os anos 1980, alguns dos performers experimentais com maior publicidade no país.

Espetáculos ao ar livre em larga escala, frequentemente usando fogos de artifício, vestuário e propriedades elaboradas, e produzidos em uma infinita variedade de locais construídos e naturais, tornaram-se uma especialidade da companhia britânica Welfare State, durante os anos 1970 e ao longo da década seguinte: foi o maior exemplo de performance experimental tanto na Europa como nos EUA. Warner von Wely, que trabalhou com o Welfare State por três anos, baseou-se nessa inspiração para encontrar Dogtroep, a principal companhia de teatro ao ar livre na Holanda, que apresentou em casa, na Europa e nos EUA, uma performance inovadora envolvendo imagens visuais elaboradas, construções mecânicas bizarras e fogos de artifício. O objetivo, diz Von Wely, "é criar imagens herméticas, ambíguas às quais se pode aferir significados, mas que não tenham nenhum significado por si mesmas (...) a estrutura dramatúrgica é um pretexto para mostrar as imagens".[20] Outra companhia orientada para a imagem, que representou numa grande variedade de espaços não teatrais na Inglaterra, e que também descendeu do Welfare State, foi a International Outlaw University (IOU), estabelecida em 1976.

Os anos 1980 também viram o desenvolvimento de certos artistas e grupos nos EUA, especializados em espetáculos multimídia "site-specific" com enorme elenco e equipe. Na Califórnia,

Lin Hixson reuniu enormes "environments" como cenários de filme, com corsos e coros no estilo da comédia musical. Seu livro *Hey John, Did You Take the Camino Far?* [Ei, John, você tomou o caminho?], de 1984, ocupou o depósito das docas de um edifício industrial em Los Angeles, mas os números de dança e canção, os movimentos de suas gangs de adolescentes e seus carros espalhados pelas ruas adjacentes romperam a divisão entre a performance e a cidade. Em 1985, Anne Hamburger fundou o En Garde Arts, em Nova Iorque, que produziu uma quantidade impressionante de eventos "site-specific" em locais de toda a cidade. Dentre os mais ambiciosos, estava o *Father was a Peculiar Man* [Papai era um homem peculiar], de Reza Abdoh, de 1990, uma série de meditações visuais e orais sobre *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, e sobre a cultura popular da América dos anos 1950 e 1960, encenada por sessenta atores e músicos, numa área de quatro quarteirões de ruas e depósitos no local de venda de carne de Nova Iorque.

Numa sessão especial devotada à arte de performance, em *Artweek* em 1990, Jacki Apple mostrou como a orientação da performance tinha mudado em sua primeira década:

> Nos anos 70, a arte de performance era inicialmente uma forma de arte visual baseada no tempo na qual o texto estava a serviço da imagem: no início dos anos 80, a arte de performance tinha mudado para uma obra baseada no movimento, com o artista da performance como coreógrafo. A colaboração interdisciplinar e o "espetáculo" influenciado pela TV e por outros modos de entretenimento popular, como a nova obra de Lin Hixon, deu o tom para a nova década.[21]

Muitos desses novos "espetáculos", como vimos, continuaram a orientação antiteatro da performance inicial, procurando espaços não teatrais para seu desenvolvimento, mas a despeito da visibilidade e da popularidade das performances elaboradas "site-specific", especialmente na Europa, as exigências técnicas de tal obra encorajaram alguns dos mais conhecidos performers de imagem e *mixed mídia* a apresentar a maioria de seu trabalho em espaços de teatro mais convencionais. Isso é verdade para os três artistas discutidos no livro de Marranca como os praticantes principais do *Theater of Images* [Teatro de imagens] – Richard

Foreman, Lee Breuer e Rober Wilson. Desses três, *The Ontological--Hysteric Theater* [O teatro histérico ontológico] de Foreman tem sido mais consistentemente desenvolvido em pequenos espaços de performance experimental, mas esses estão cheios de material visual e oral elaborado que caracteriza a obra de Foreman – quadro, uma mistura de objetos estranhos, rascunhos, fragmentos de palavras e sentenças, todas as espécies de recursos que enquadram e que indicam, como caixas, janelas, molduras e barbantes, gravações, efeitos sonoros estranhos, movimentos repetidos – tudo contribuindo para um rico empilhamento que chama a atenção continuamente para a construtividade da obra de Foreman e para seu próprio processo de recepção. Breuer e Mabou Mines trabalharam com uma narrativa mais convencional, embora apresentassem, em estilo colorido, poses enfatizadas, movimento, jogos de palavras visuais e incorporação de ecos visuais e orais, a partir de uma grande quantidade de cultura popular. A maioria da obra de Breuer, assim como a de Foreman, foi apresentada em exposições experimentais modestas; mas um espetáculo de sua épica em progresso, *The Warrior Ant*, [A formiga guerreira], foi apresentado na Academia de Música de Brooklyn, um grande centro de performance. Ele tirou vantagem das facilidades lá disponíveis, com grande número de bandas e companhia de dança étnicas, desfiles de rua, bonecos enormes e pequenos.

A Academia Brooklyn também tem sido considerada o melhor local dos EUA para os realizadores mais conhecidos de espetáculos de imagem: Robert Wilson, cuja maior obra, *The Life and Times of Sigmund Freud* [A vida e os tempos de Sigmund Freud] estreou nesse local no fim de 1969. Wilson começou como um artista de performance, dançarino e desenhista nos anos 1960, grandemente influenciado pelo *happening* e pela obra de performance inicial daquele período. O seu *Sigmund Freud* foi imediatamente reconhecido com uma nova abordagem significante na performance experimental, especialmente por leitores simpatizantes como Richard Foreman, que escreveu no *Village Voice*:

> Wilson pertence a um pequeno grupo de artistas que parece ter aplicado uma estética muito diferente ao teatro – algo atual entre pintores, músicos, dançarinos e cineastas avançados – uma estética não manipuladora que veria a arte criar uma espécie de

campo dentro do qual o espectador pode se examinar (como perceptor) em relação às descobertas que o artista fez dentro de seu meio (...) Corpos e pessoas emergiram como os objetos impenetráveis (sagrados), que eles realmente são, ao invés das ferramentas virtuosas usuais usadas para projetar sentidos e energias pré-determinadas de algumas peças.[22]

As óperas visuais de Wilson, nos anos 1970, especialmente *Deafman Glance* [O olhar do surdo] (1970), o espetáculo de 168-horas *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* no festival de Shirz no Irã, em 1972, *A Letter for Queen Victoria* [Uma carta para a rainha Vitória] (1974) e *Einstein on the Beach* [Einstein na praia], em 1976, estabeleceram-no como um dos principais artistas de teatro experimental dessa geração, posição que ele ainda mantém. Sua manipulação de espaço e tempo, sua fusão das artes de performance e das artes visuais e orais, sua utilização das causalidades e das técnicas de colagem na construção, o uso que faz da linguagem para o som e a evocação, em vez de um sentido discursivo, tudo isso mostra sua relação estreita com a obra experimental inicial em teatro, música, artes visuais e dança. Comentando *Einstein on the Beach* [Einstein na praia], Wilson diz: "Você não precisa pensar na história, porque não há. Você não precisa ouvir as palavras, porque elas não significam nada. Você apenas aproveita o cenário, os arranjos arquitetônicos no tempo e no espaço, a música, os sentimentos que eles evocam. Escute os quadros."[23] Entre 1973 e 1980, Wilson criou pelo menos um projeto por ano com Christopher Knowles, um adolescente com distúrbios cerebrais, cujas abordagens não convencionais de percepção, linguagem e performance forneceram importante fonte de inspiração para ele e seu teatro, refletido especialmente na estrutura e no uso da linguagem em *A Letter for Queen Victoria* e *The $ Value of Man* [O valor $ do homem] (1975).

Espetáculos de performance e de mídia mista baseados no teatro apareceram, como parte altamente visível da cena da performance experimental em muitos centros de teatro fora dos EUA, também nesse período. Wilson começou estreando a maioria de suas obras de grande porte no exterior, particularmente na Alemanha, inspirando muitos jovens artistas europeus e japoneses (partes do projeto internacional monumental de Wilson, o *the CIVIL warS* (1984) foram desenvolvidas em EUA, Holanda, Alemanha,

Itália e Japão). As obras do tipo da de Wilson tornaram-se uma parte tão importante da cena experimental italiana que foram consideradas um novo gênero, o "Nuova Spettacolarità" [Novas especularidades] ou o "Media Theater" [Teatro da mídia]. Os espetáculos visuais de Jan Fabre, na Bélgica, como *The Power of Theatrical Madness* [O poder da loucura teatral] (1986), os da visceral Companhia *Fura dels Baus*, na Espanha, que aterrorizou audiências internacionais com o seu *Suz/o/Suz* (1990), ou os do franco-canadense Robert Lepage, em performances como *Needles and Opium* [Agulhas e ópio] (1992), ampliaram, imaginativa e internacionalmente, esse tipo de performance.

Alguns coreógrafos importantes dos anos 1970 e 1980 trabalharam em direções semelhantes. Mesmo Wilson trabalhou com dançarinos e coreógrafos importantes (com Lucinda Childs e Andrew deGroat, em *Einstein on the Beach*, por exemplo). Outros coreógrafos contemporâneos desenvolveram várias combinações de dança, teatro e arte de performance. Dentre eles estão: Martha Clarke, nos EUA, cujo *Garden of Earthly Delights* [Jardim das delícias terrenas] e *Vienna: Lusthaus* [Viena: pavilhão do prazer] (1986) foram os maiores eventos de dança e performance desse período; e Maguy Marin, na França, que se baseou em fontes espanholas e surrealistas assim como na obra de Samuel Beckett em peças como *May B* (1981). O teatro de dança moderno (*Tanztheater*) tornou-se importante particularmente na Alemanha, conduzido pela obra de Pina Bausch, cujo uso de violência sexual e choque, como em seu *Blubeard* [Barbazul], de 1984, contribuiu para sua associação com o Expressionismo alemão. Ela também tem muito em comum, visualmente, com as óperas visuais mais abstratas e frias de Robert Wilson em seu amor pelas obras em larga escala com sequências hipnóticas e arredores físicos monumentais como o palco inundado e seus hipopótamos errantes em *Arien* (1984).

Enquanto a performance multimídia e orientada para a imagem estava desenvolvendo espetáculos visuais elaborados e explorações de espaço, tempo e percepção representados pelas óperas de Wilson, as produções histórico-ontológicas de Foreman, a *site-specific* e a dança teatro e as exibições de mídia mista na Europa e nos EUA, a performance individualmente orientada em pequena escala diminuiu, em termos de interesse ou popularidade, mas continuou a mudar em termos de espécie. A arte do corpo,

especialmente o tipo de exposição que enfatizava a fisicalidade do corpo, representada por Burden ou Acconci, foi trocada por outras espécies de exibição. Um grande número de artistas de performance na Grã-Bretanha tomou literalmente o conceito de transformar seus corpos em arte por meio de pintura do corpo, da face e do vestuário. Os mais conhecidos internacionalmente foram Gilbert e George, cuja primeira "escultura cantante", *Underneath the Arches* [Sob os arcos] (1969), apresentou-os com ternos e faces pintadas de dourado, movendo-se mecanicamente conforme a letra de uma canção gravada. Gilbert e George foram também considerados os pioneiros do *static freeze*, nos anos 1960, no qual um performer que imitava um robô atraiu a atenção de uma audiência, conservando uma posição de tensão em meio a uma ação. Nessas atividades relacionadas, a mímica tradicional dos entretenimentos populares como quadro-vivo, mágica, acrobacia, saltos mortais e séries de palhaço foram listadas a serviço da performance moderna.

Um elemento importante da arte de performance americana nos anos 1980 envolveu atividades desse tipo separadas das tradições que as inspiraram pela consciência moderna, irônica e reflexiva da arte de performance. Um grupo de performers tem sido caracterizado como os "new vaudevillians", termo rejeitado por muitos deles e por Ron Jenkins, que prefere dizer simplesmente palhaços modernos ou cômicos e que forneceu um dos melhores resumos de sua obra, em seu *Acrobats of the Soul* [Acrobatas da alma] de 1988.[24]

Dentre seus "acrobatas", Jenkins inclui: o ventriloquista Paul Zaloom, que manipula detritos da sociedade – brinquedos, utensílios, caixas de leite, caixas e partes de automóvel – num "teatro do lixo" socialmente satírico; o tocador de banjo, Stephen Wade; os atos de palhaço de circos contemporâneos importantes – The Big Apple, Cirque du Soleil, Pickle Family Circus [A grande maçã, O circo do sol, Circo da família Pickle];os palhaços mágicos Penn e Teller; o monologuista Spalding Gray; Os Irmãos Karamazov, cuja especialidade era fazer acrobacia com objetos inconcebíveis; e os dois palhaços de solo: Bill Irwin e Avner, o excêntrico. Separado de Gray, que, como um monologuista direto, parece fora de lugar nessa coleção de artistas altamente físicos, Bill Irwin é provavelmente o mais conhecido desse grupo, sendo, para muitos, o exemplo central dos "new vaudeville" ou da performance do palhaço

moderno. O *background* de Irwin inclui treinamento em dança moderna, em performance de palhaço com os Ringling Brothers e a Família Pickle contemporânea, e o teatro de vanguarda, com a reunião Kracken de Herbert Blau. Essa mistura diversa aparece em suas performances de vários níveis. *The Regard of Flight* [O olhar do voo] (1982), de Irwin, misturou rotinas tradicionais de palhaço com tentativas continuamente frustradas de estabelecer uma estratégia de vanguarda para o teatro e de administrar o acompanhamento de um crítico na audiência, comentando a obra. Em *Largely New York* [Liberalmente Nova Iorque] (1989) Irwin apareceu, de acordo com o programa, como "post-modern hoofer"[25] que tentou em vão absorver as complexidades de uma variedade de estilos de dança moderna antes de terminar encurralado dentro de um aparelho de TV.

Enquanto alguns dos "vaudevillians" americanos e britânicos, especialmente os mais próximos da tradição do palhaço, encenavam com roupas conhecidas, a maior preocupação de sua exibição não tinha sido a apresentação de um "personagem" particular no sentido teatral, mas de uma atividade física e uma realização – mímica, prestidigitação, acrobacias etc. Outra performance do fim dos anos 1970 e início dos 1980 mostrou o corpo vestido mas sem a ênfase dos "vaudevillians" sobre a realização física. Em geral, essas performances com roupa não procuravam estabelecer um personagem narrativo coerente, no sentido tradicional, mas criar uma imagem visual poderosa, ou incorporar algum indivíduo contemporâneo, histórico ou típico sobre o qual o artista gostaria, muitas vezes, de fazer comentários sociais ou satíricos. Paul Best criou Octavia, *persona* alternativa feminina que aparecia maquiada e vestida em situações sociais que Best sentiu que revelaria expectativas estereotipadas de gênero.[26] Outras performances públicas improvisadas procuraram revelar aspectos da própria realidade ou sonhos do artista. Eleanor Antin desenvolveu uma série de *personae* construídas numa série de performances. A mais conhecida foi a bailarina negra, Eleanora Antinova e o seu Rei de Solona Beach, que aparecia de tempos em tempos maquiado e vestido para conversar com seus "súditos".[27]

O Rei andarilho de Antin e a Octavia de Best têm uma relação estreita com um tipo de atividade europeia que os britânicos chamaram de "walkabouts", na qual performers fantasiados improvisam interações com o público em geral. Alguns tentam se misturar

com seu ambiente, muitas vezes procurando criar confusão. O trio La Compagnie Extrêmement Prétentieuse fingem ser garçons atenciosos mas incompetentes nos cafés de rua na França. O teatro Décale é constituído de detetives do tipo do inspetor Clouseau que verificam a bagagem das pessoas, inspecionam exibições nas lojas, param ciclistas que passam e depois saem com muitos objetos. Um dos grupos mais conhecidos e mais conscientemente subversivos é o Natural Theater [Teatro Natural], que, como se fossem babás empurrando carrinhos de bebês, cumprimentaram a então primeira-ministra Margaret Thatcher. Também agiu como se fosse um policial fumando maconha no festival de Glastonbury e parodiou demonstrações de protesto contra bicicletas, em roupas normais, e não fora de moda. Outro grupo atrai a atenção assumindo papéis públicos interessantes. O German Scharlatan Theater fingiu ser a equipe de um filme começando uma filmagem. Os atores do Trapu Zaharra Teatro Trapero da Espanha aparecem como pacientes mentais confusos, inofensivos, com ataduras na cabeça e que pedem ajuda aos transeuntes até que são apanhados e levados por algo que parece ser uma ambulância de verdade. Outros performances de *walkabout* são mais excêntricos ainda. No Natural Theater aparecem como alienígenas do espaço com cabeça ovalada, e o trio alemão The Crazy Idiots [Idiotas Doidos] perambula pelas ruas da cidade em roupas de pinguim, abordando e até mesmo atacando os transeuntes.[28] A maioria do trabalho do autor de rua é executado por um, dois ou três performers, mas o Natural Theater normalmente trabalha com mais, como a companhia de Amsterdam, Tender, que se tornou uma parte tão familiar da paisagem intelectual local que os cidadãos de Amsterdam sempre deduzem que qualquer ocorrência estranha que eles notem nas ruas seja uma performance do Tender.

O grupo denominado "Walkabouts", nos EUA, tendeu a ser mais interessante do que as performances paralelas da Europa na exploração de *selves* alternativos. De fato, o uso da performance, para explorar os *selves* alternativos ou para revelar fantasias e autobiografias psíquicas, tornou-se, na metade dos anos 1970, uma abordagem maior de performance nos EUA. Para o público em geral isso ainda permanece como a manifestação mais familiar e acessível desse movimento. A obra de Antin sugere as duas direções completamente diferentes que esse trabalho pode tomar.

Uma direção apresenta "alternate selves", um por performance, ou muitos em sequência, explorando preocupações vitais para a psiquê do performer. Um exemplo disso seriam os monólogos dramáticos de Whoopi Goldberg que alcançaram sucesso na Broadway em 1975, que se baseavam em sua posição marginalizada como mulher negra e artista para retratar uma quantidade de *personae* marginalizadas e ainda assim voltando-se para a tradição do monólogo da linha principal de entretenimento de Ruth Draper e Beatrice Herford. As artistas de monólogo contemporâneo, importantes e populares como Eric Bogosian e Anna Deveare Smith, podem também ser vistas como se trabalhassem nessa tradição, mas ambas se baseiam conscientemente no material e nas atitudes da arte de performance moderna. O *background* de Bogosian inclui trabalho de arte de performance e ela tem sido caracterizada "menos como uma escritora e atriz do que como uma mistura de comediante *stand-up*, e artista de performance."[29] Ela mesma comentou essa posição ambígua:

> As pessoas do teatro chegam e dizem: "Isso não é teatro" (...) Os artistas da performance vêm e dizem: "Isso não é arte de performance". Mas eu realmente não me importo como vou chamar isso, não é importante. O que importa é o efeito.[30]

Não há dúvida de que a retratação de "personagens" inventados torna muitas pessoas interessadas na arte de performance, desejosas de aplicar esse rótulo a performers como Whoopi Goldberg e Eric Bogosian. Um problema menor é colocado por outra direção no trabalho de monólogo contemporâneo que utiliza uma narrativa autobiográfica distintamente mais individualizada, evitando que os "eus" alternativos ou *personae* ficcionais tenham a tendência de se cristalizarem em novos "personagens" com intuição distintamente "teatral". A despeito de privilegiar a linguagem não característica da arte de performance anterior, esse tipo de trabalho ainda se foca na *persona* específica *do* performer exibindo agora o corpo. Um exemplo bem conhecido dessa estratégia é Spalding Gray, que mistura seus sonhos, suas lembranças e reflexões numa série de estórias orais fascinantes, simplesmente proferidas, com ela sentada a uma mesa com notas e um copo d' água. A arte de performance de solo e o monólogo têm sido associados, particularmente, no fim dos anos 1980 e no início dos anos 1990, às performers feministas

e *gays*, como Holly Hughes, Karen Finley e Tim Miller, que serão tratados com detalhes nos próximos capítulos.

O material autobiográfico é também a base para as obras de Laurie Anderson cujo *United States* é, em muitos aspectos, um evento pivotante na performance moderna. Ele trouxe o conceito de arte de performance pela primeira vez para o grande público, conforme foi testemunhado por periódicos de circulação massiva como o *Time*, que o chamou de "o exemplo maior, mais ambicioso e mais bem-sucedido até o momento do híbrido de vanguarda conhecido como a arte de performance"[31] e o *People Weekly*, que observou ter sido Anderson "a única praticante desse gênero de forma livre e estranha chamado arte da performance que veio para a cultura popular".[32]

Entretanto, agregando-se à atenção pública que a *United States* trouxe à arte de performance, ela foi uma obra-chave ao juntar duas abordagens díspares, representadas por performers individuais que enfatizavam o corpo e o "teatro de imagem" *mixed-media*. A própria carreira de Anderson foi influenciada por praticantes importantes em ambas as abordagens. No início dos anos 1970, ela se interessou pelo trabalho de corpo de Vito Acconci, que, em 1974, financiou *O-Range*, uma obra de conceito inicial de Anderson. Depois disso, ela explorou material autobiográfico apresentado em *mixed-media*, com a ajuda de pequenos recursos como um violino que tocava sozinho, sugerindo os recursos dadaístas dos grupos de performance britânicos contemporâneos como o The People Show. Em 1976, ela assistiu ao filme *Einstein on the Beach* [Einstein na praia], de Philip Glass e Robert Wilson, que a inspirou a desenvolver pequenas peças em produções *multi-media* complexas e grandes que levaram para *United States*, "um retrato da performance do país, de sete horas de duração, que combinava histórias, canções, projeções de *slides*, filme e, numa espécie de tributo à tradição da arte de performance, um solo de percussão tocado no crânio amplificado de Anderson".

O periódico *People Weekly*, atento para o apelo populista de Anderson, caracterizou-a como uma "Whizzbang Techno-vaudeville".[33] As canções e estórias nasceram de sonhos e experiências de Anderson, incluindo até a experiência de criar essa

produção, mas como a obra mais minimalista de Spalding Gray (para quem Anderson forneceu trilhas sonoras), esses questionamentos pessoais reverberaram por meio de um momento cultural. Anderson estava consciente disso:

> Se eu realmente estivesse apenas me expressando, não pensaria que as pessoas pudessem estar interessadas dessa forma. Eu tento pegar coisas que fariam as pessoas dizerem "eu estava pensando nisso há uns dias atrás; eu não diria exatamente assim mas eu tive essa ideia".[34]

Essa perspectiva, de fornecer uma voz e um corpo para a experiência comum (e geralmente não articulada), é muito importante para a performance moderna, especialmente aquela criada por e para comunidades oprimidas ou marginalizadas. A artista de performance Barbara Smith, por exemplo, explicou: "eu questiono a audiência para ver se sua experiência vai iluminar a minha e quebrar o isolamento de minha experiência, para ver se a arte de performance os coloca no mesmo dilema".[35]

A despeito da enorme variedade das atividades de performance durante os anos 1970 e 1980, é possível seguir duas tendências relacionadas entre si. Em primeiro lugar, a oposição inicial e disseminada da performance para o teatro eclodiu firmemente; em segundo lugar, a ênfase inicial no corpo e no movimento com uma rejeição geral da linguagem discursiva deu lugar, gradativamente, à performance centrada na imagem e a um retorno à linguagem. Em seu rápido levantamento da arte de performance moderna no *Artweek*, Jacki Apple propõe precisamente essas fases, defendendo que, em 1990, a palavra tinha se tornado "o fator dominante – o artista da performance como poeta, contador de estórias, pregador, *rapper*, com a imagem a serviço do texto".[36]

Esta mudança é clara em quase todo lugar em que se observa a performance recente. A performance de solo, embora ainda construída sobre a presença física do performer, se baseia fortemente na palavra e, muitas vezes, na palavra como revelação do performer, por meio do uso de material autobiográfico. Isso é verdade se se considera a obra de um minimalista visual como Spalding Gray ou as produções de *mixed-media* de Laurie Anderson.

Mesmo os "new vaudevillians", orientados fisicamente como Bill Irwin, Paul Zaloom, Avner Eccentric ou Os Irmãos Karamazov, se apoiam firmemente na linguagem, para dar à exposição física uma profundidade intelectual e muitas vezes política e artisticamente autorreflexiva. Henry Louis Junior em um número de 1995 do *The New Yorker* relata o aparecimento recente de uma nova "cena" ou "movimento" em performance de linguagem intitulada "rap meets poetry" em dois espaços de performance no centro de Nova Iorque (o Fez e o Nuryorican Café). A descrição de Gates enfatiza a natureza performativa dessa obra – que está "cativa da performance" embora ela "não sobreviva na página". A descrição de Gates do espaço performático dessa obra mostra que ele é muito similar ao espaço de performance liminoide de Victor Turner, "espaço híbrido onde os estilos culturais empurram-se e colidem; onde as guerras da cultura disseminam não novos ressentimentos, mas novas culturas".[37]

O "teatro de imagens", especialmente nos EUA, também aceitou a palavra como uma parte importante de sua atividade. Isso é verdade no caso de Richard Foreman e Lee Breuer, por exemplo, mas mesmo Robert Wilson, depois de uma espécie de transição na qual as palavras eram empregadas como elementos de probabilidade, voltou-se desde 1980 para a encenação de peças a partir da tradição verbal – Chekhov, Ibsen, Eurípides, Büchner e Shakespeare. Wilson até mesmo partiu dos enormes espetáculos de multimídia que estabeleceram sua reputação, para oferecer, no verão de 1995, sua adaptação-solo de *Hamlet* no New York's Lincoln Center's Serious Fun Festival.

Algumas correntes que encorajaram o maior uso da linguagem tanto em performance solo quanto de grupo a partir dos anos 1980, especialmente nos EUA, foram as preocupações políticas e sociais que se tornaram um dos temas principais da atividade, especialmente do trabalho que envolvia indivíduos ou grupos com pouca ou nenhuma voz ou papel social no sistema atual. A relevância do conteúdo político e social, intimamente ligada à importância da linguagem na arte de performance mais recente, não apenas alterou a paisagem da performance do presente, mas mudou as visões de seu desenvolvimento histórico. Os historiadores da performance hoje reconhecem que, durante os anos 1960,

muitos tipos de demonstrações políticas incluíam conscientemente elementos performativos, mas não eram associados com a arte de performance, quando ela se desenvolveu por causa de sua ênfase original na atividade não discursiva. Essas performances políticas dos anos 1960, mais tarde, desenvolvidas por participantes com *backgrounds* teatrais, eram frequentemente referidas naquele tempo como "Teatro de Guerrilha", termo cunhado por R. G. Davis para descrever performances populares que usavam materiais do teatro popular e dos espaços públicos, trazendo mensagens políticas para uma audiência mais ampla.[38]

Foi Richard Schechner, com sua visão ampliada de performance, que logo notou que aquilo, que mais tarde seria chamado de "performance", poderia muito bem incluir muito do chamado "Teatro de Guerrilha", assim como outras ações contemporâneas com motivo similar, mas com uma ambientação menos teatral executada pelos Provos, pelo Abbie Hoffman e mais tarde por Jerry Rubin:

> Deixar cair notas de dólar no chão da Bolsa de Valores; desovar um caminhão de carvão e lixo na placa do *Consolidated Edison*; aparecer nos encontros do UAC (House Unamerican Activities Committee) vestido como um patriota de guerra revolucionário.[39]

Companhias mais formais como a Bread and Puppet Theater, a San Francisco Mime Troupe e a Teatro Campesino nos EUA, e o Cartoon Archetypical Slogan Theater da Inglaterra aplicaram muitas das estratégias de performance moderna a preocupações políticas e sociais, enfatizando a mostra visual, revivendo elementos de performance populares e folclóricos dos *vaudevilles*, dos atos dos palhaços e dos *shows* de bonecos, apresentando seu trabalho ao ar livre ou em espaços não teatrais e não convencionais. Os grupos iniciais de performance feministas, como o WITCH, que retomaremos em outro capítulo, formaram outra parte dessa atividade.

Com o fim da Guerra do Vietnã, tais atividades diminuíram nos EUA, mas nunca desapareceram inteiramente. Nos anos 1980, a performance política tornou-se mais comum novamente, mas agora muitas vezes estava envolvida com preocupações

ecológicas. Na Inglaterra, o grupo Welfare State, por exemplo, tomou uma orientação muito mais política, inspirada, em parte, pela procura das respostas às preocupações das comunidades onde encenava, e em parte, por acreditar que a arte deveria resistir à superprodução e ao consumismo dos países desenvolvidos. Uma afirmação, em 1982, do "Intentions" começou com objetivos artísticos e sociais:

1. Fundir fronteiras entre a pintura, a escultura, o teatro, a música e os eventos.
2. Analisar a relação entre o *input* estético e seu contexto social.
3. Explorar estilos de performance visuais e não naturalísticos.[40]

A obra mais conhecida da companhia, repetida muitas vezes nos anos 1970 e início de 1980, foi *The Burning of the House of Parliament* [A queima da casa do parlamento], que apontava preocupações sociais correntes usando uma série de esculturas de fogo espetaculares e modelava figuras gigantes representando Margareth Thatcher e Guy Fawkes, um Hell Mouth, e um grande final de conflagração.[41]

Agora que a "performance" entrou no vocabulário cultural, certas ações como ligar canos de lixo industrial químico ou pendurar cartazes ecológicos na Estátua da Liberdade (1984) ou no Monte Rushmore (1987) foram corretamente resenhadas pelo jornal *High Performance*.[42] É verdade que as ações ecológicas do Green Peace, conscientemente ou não, convergiam com as experimentações de performance em curso, muito mais enraizadas no mundo da arte. Artistas da terra, como Smithson e Christo, desde 1960, vêm utilizando temas de meio ambiente, como o fizeram a obra de performance de Joseph Beuys, *7000 Oaks* (1982-7) [7000 Carvalhos], que juntou dinheiro para plantar árvores em Kassel, na Alemanha,[43] ou o artista brasileiro Bené Fonteles, cuja "performance de entrega de lixo" em 1984, 1986 e 1987 empilhou carregamentos de lixo na praça de uma cidade para "trazer de volta para o povo de Cuiabá o lixo que ele deixou na floresta, nas montanhas e nas cachoeiras durante os piqueniques de final de semana".[44]

O materialismo, a indiferença ecológica e a suspeita quanto aos elementos esquerdistas decadentes nas artes feitas na era de Ronald Reagan, nos EUA, e na era de Thatcher, na Inglaterra, estimularam uma orientação polêmica muito mais contrária e admoestativa em muitas performances, típica e visivelmente mostradas por Laurie Anderson, cujo *Empty Places* [Espaços vazios] (1989) usou um computador visual, mas apresentou o artista sozinho no palco, contando estórias e cantando canções contra as imagens de uma América escura e sofrida da era Reagan, e cujas *Voices from the Beyong* [Vozes do além] (1991), eram um monólogo de duas horas com algumas canções e uma única imagem visual, que tratava de censura nas artes, do patriotismo *know-nothing* que circundou a Guerra do Golfo e do *status* de segunda classe das mulheres, ilustrado por meio das anedotas pessoais. O seu *Halcion Days: Stories from the Nerve Bible* [Dias tranquilos: estórias da *Bíblia* revigorada] (1992) voltou-se para um cenário mais *multi-media*, mas continuou a misturar preocupações políticas e pessoais.

A performance também se direcionou para a atividade política direta dentro das comunidades menos favorecidas, inspirada, em parte, pelas tradições americana e europeia da performance política e, em parte, pelos reformadores especificamente orientados para a comunidade, como Stuart Brisley, Joan Littlewood e Welfare State, na Inglaterra; Armand Gatti, na França, e especialmente Augusto Boal, na América Latina. Aqui a arte se mistura com a atividade diária não para a experimentação perceptual, como na arte do corpo ou na dança moderna de Cunningham, mas como um meio para se explorar situações sociais e desenvolver liderança e capacidade de lidar com a habilidade dos participantes/audiência. Um exemplo, entre muitos, é o de John Malpede e o Los Angeles Poverty Dept. [Departamento de Pobreza de Los Angeles], uma coleção de performance endereçada às necessidades e preocupações da população desprivilegiada da cidade de Los Angeles, utilizando a performance para ajudá-la a compreender suas condições, a lidar com elas e, assim se espera, melhorá-las.[45]

Se as preocupações sociais e políticas, como alguns teóricos sugeriram, tornaram-se centrais para a performance em 1990, não há dúvida de que a extensão de tal interesse aumentou enormemente nos anos recentes e continua a crescer. Sua abrangência

também é muito grande, apresentando uma enorme variedade de preocupações ecológicas, sociais, econômicas e políticas com uma igualmente ampla gama de estratégias de performance. A despeito das grandes implicações sociais de muitas dessas preocupações, o trabalho solo permaneceu a maior e, para muitos, a forma mais típica de performance, mas ele se tornou mais envolvido com as preocupações sociais e com a relação dessas com a identidade individual. Tal trabalho será o foco do Capítulo 7. Já o Capítulo 8 tratará, ainda que superficialmente, do assunto complexo e difícil das estratégias e operações relevantes da performance social e política na era pós-moderna.

Parte 3

PERFORMANCE E TEORIA CONTEMPORÂNEA